

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko

Alenka Vasić

**Dramska groteska v besedilih slovenskih avtorjev v začetku
20. stoletja**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko

Alenka Vasić

**Dramska groteska v besedilih slovenskih avtorjev v začetku
20. stoletja**

Mentor: doc. dr. Aleksander Bjelčevič

Ljubljana, 2016

Kazalo

Povzetek	5
Abstract.....	6
1. Uvod	7
2. Definicije groteske po Bahtinu, Thomsonu in ostalih avtorjih.....	8
2.1 Pojmovanje groteske po M. Bahtinu.....	8
2.2 Definicije groteske po P. J. Thomsonu	12
2.2.1 Neharmoničnost	13
2.2.2. Komično/grozljivo	13
2.2.3 Ekstravagantno in pretirano	13
2.2.4 Abnormalno.....	14
2.2.5 Absurdno	14
2.2.6 Čudno, nenavadno.....	14
2.2.7 Morbidno.....	15
2.2.8 Karikatura.....	15
2.2.9 Parodija in satira.....	16
2.2.10 Ironija	16
2.3 Druge definicije groteske.....	17
3. (Tipični) elementi groteske.....	19
3.1 Kombinacija realnega in nemogočega sveta.....	19
3.2 Prehajanje med smehom in grozo	20
3.3 Nočni dogajalni čas.....	20
3.4 Utesnjeni dogajalni prostor	20
3.5 Osebe s telesnimi hibami ali duševnimi boleznimi.....	21
3.6 Odnos do smrti.....	22
3.7 Ludwig Wittgenstein in pojem družinske podobnosti	23
4. Analiza dramskih besedil	24
4.1 Ivan Cankar, Pohujšanje v dolini šentflorjanski (1907).....	25
4.2 Ivan Pregelj, Berači (1917)	28
4.3 France Bevk, V kaverni (1922).....	30
4.4 Stanko Majcen, Apokalipsa (1923)	32
4.5 Slavko Grum, Upornik, <i>dramski prizor</i> (1927)	35
4.6 Slavko Grum, Dogodek v mestu Gogi (1930)	37

5. Izsledki	40
6. Zaključek	44
7. Literatura	45

Povzetek

Diplomsko delo obravnava različne teorije in definicije groteske v literaturi. S teorijami Bahtina, Thomsona in drugih avtorjev določi nekaj elementov, ki naj bi bili skupni dramskim groteskam, nato pa po teh elementih analizira nekaj del slovenskih avtorjev, napisanih med leti 1907 in 1930. Skušali smo ugotoviti, koliko se skozi leta žanr spreminja in ali so posamezna dela uvrščena vanj na podlagi skupnih elementov ali na podlagi družinske podobnosti. Na koncu smo dela med seboj primerjali in jih razvrstili v tabelo po letu nastanka in glede na vsebovane elemente groteske.

Ključne besede: groteska, drama, slovenska literatura, elementi groteske.

Abstract

This diploma thesis discusses different theories and definitions of grotesque in literature. We determined some elements, based on the theories of Bahtin, Thomson and others, that are common to all grotesque plays. These elements helped us analyze a few Slovenian plays, written between 1907 and 1930. We tried to find out how much the genre changed through years and if certain pieces of literature belong to the same category based on common elements or on family resemblance. Finally, we compared the plays and placed them in a table by the year they were written and by the elements they include.

Key words: grotesque, play (theatre), Slovene literature, elements of grotesque.

1. Uvod

To diplomsko delo je nastalo iz osebnega zanimanja za groteskno dramatiko, povod zanj pa je bila predvsem groteska *Dogodek v mestu Gogi* slovenskega avtorja Slavka Gruma. Slednje je bilo tudi predmet obravnave pri diplomskem delu iz španskega jezika in književnosti, kjer sem iskala podobnosti med Grumovim delom ter delom *Luces de bohemia* španskega avtorja Ramona Maríe del Valle-Inclána.

Moje diplomsko delo obravnava grotesko v slovenski literaturi med letoma 1907 in 1930. Skuša poiskati nekaj definicij in opisov tega pojma, njegov pojav v literaturi in sam žanr, ki se je v razvijal od srednjega veka prek renesanse, romantike in modernizma do sedanjosti. Ta »neveseli smeh in zgroženost nad blodnjami človeškega bitja«, kot to smer poimenuje Zadavec (2010: 7), so v slovenski književnosti med drugimi praticirali Cankar, Grum, Pregelj, Bevk in drugi in prav Grumovo delo *Dogodek v mestu Gogi* je mnogim slovenskim srednješolcem postavilo primer groteske in se jim (nam) za vedno vtisnilo v spomin.

V diplomskem delu obravnavamo Bahtinovo, Thomsonovo in druge definicije groteske, nato skušamo iz njih izluščiti tipične elemente, gradnike tega žanra, na podlagi slednjih pa analizirati nekaj slovenskih dram avtorjev, ki so ustvarjali med leti 1907 in 1930. Zanima nas, koliko elementov bo vsem dramam skupnih, ali bodo nekateri pogostejše zastopani od drugih in tudi, koliko se skozi leta pojav nekega »tipičnega« elementa spreminja oz. izgineva. Skušali bomo ugotoviti, ali imajo vse groteske nekega obdobja skupne elemente, ali morda obstajajo primerki, ki nimajo med seboj niti ene lastnosti, ki bi se prekrivala, pa so kljub temu uvrščeni v isto literarno zvrst v istem obdobju.

2. Definicije groteske po Bahtinu, Thomsonu in ostalih avtorjih

Groteska je izjemno širok literarnoteoretični (pa tudi likovni in glasbeni) pojem. Aleksander Skaza v svojem članku *Groteska v literaturi* (1977/78: 71) termin deli na estetsko kategorijo in na literarnozvrstni oziroma vrstni pojem. Slednjega bomo v tem delu skušali približati bralcu.

Sama ideja groteske in koncept, ki ga predstavlja, sta se skozi zgodovino spreminjala, preoblikovala in zavzemala različna področja umetnosti, tako da je do enotne, univerzalne definicije pojma praktično nemogoče priti. V tem poglavju bomo predstavili več razlag groteske, povzemajoč filozofske in literarne teorije različnih avtorjev.

Pojav in vzpon groteske kot žanra se pogosto povezuje z družbenimi in duhovnimi krizami, kakor opiše tudi M. Bahtin, ki v povezavi z Rebelaisovim univerzalističnim pojmovanjem človeka in teorije genija, ustvari univerzalno pojmovanje groteske.

2.1 Pojmovanje groteske po M. Bahtinu

Mihail M. Bahtin v svojem delu *Ustvarjanje François Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse* (2008, povzeto je predvsem poglavje *Zastavitev problema* (7–64)) uvede in opredeli pojem **grotesknega realizma**, ki ga nato obravnava na primeru Rabelaisevega romana *Gargantua in Pantagruel*. Iz definicij ljudske smehovne kulture prek opisovanja karnevalskih in prazničnih motivov v literaturi preide na materialno-telesni princip življenja – novo estetsko koncepcijo, ki jo imenuje groteskni realizem. Materialno-telesna prvina v grotesknem realizmu je pozitiven princip, ki je univerzalen in vseljudski. Njegov nosilec je ljudstvo, ki se razvija in prerojeva. Poglavitna posebnost grotesknega realizma je znižanje duhovnih, idealnih, visokih in abstraktnih elementov življenja na materialno-telesno raven. V grotesknem realizmu se elementi delijo na 'vrh' in 'spodek' – nebo in zemljo. Zemlja predstavlja princip požiranja, pa tudi rojevanja. S tem v zvezi so v grotesknem realizmu pogosti akti, kot npr. spočetje, nosečnost, rojstvo, parjenje, požiranje in izločanje. Znižanje v groteski za razliko od parodije nima samo negativnega pomena, saj se vedno konča z novim rojstvom; ima torej ambivalenten pomen.

Groteskna podoba prikazuje nek pojav v stanju njegovega spreminjanja. Hkrati se pojavlja staro in novo, kar umira in kar se rojeva. Zato je s stališča »klasične«¹ estetike (dokončanega) sklenjenega bivanja taka podoba popačena in grda. Kot primer Bahtin navaja terakote iz Kerča, ki predstavljajo figure nosečih stark, ki se smejejo. Ta podoba je ambivalentna, saj združuje razpadajoče, deformirano, umirajoče, pa hkrati tudi še ne izoblikovano, spočeto, novo telo. Takšna nedokončanost je podlaga grotesknim upodobitvam telesa.

Sam izraz groteska izhaja iz 15. stoletja, ko so v Rimu pri izkopavanju odkrili do takrat neznano vrsto slikarskega ornamenta in jo poimenovali 'la grottesca', po Italijanski besedi za jamo ali podzemlje. Ti ornamenti so predstavljali rastlinske, živalske in človeške oblike, ki so prek nenavadne igre prehajale druga v drugo. Meje med rastlinskim, živalskim in človeškim svetom so bile zabrisane, izražala se je nedokončanost in oddaljevanje od upodabljanja resničnosti. Bahtin navaja avtorja Vasarija, ki je delo Vitruvija (rimskega arhitekta) označil kot *simpaticno, a barbarsko modo slikanja pošasti namesto jasnih odslikav predmetnega sveta*. Vasarijevo stališče je, da tak slog grobo krši naravne oblike in sorazmerja. Kasneje so se groteskne in karnevalske podobe formalizirale v komediji dell'arte, v Molièrovih, Voltairovih in Diderotovih delih. Karnevalsko groteskna oblika je dovoljevala kombinacije in zbliževanja različnih, tujih pojavov, spreminjala je prevladujoč pogled na svet in vcepila občutek relativnosti vsega obstoječega in možnosti drugačnega svetovnega reda.

V drugi polovici 18. stoletja je Justus Möser v delu *Harlekin ali zagovor grotesknokomičnega* zagovarjal humorističen lik Harlekina, ki se je v takratni literaturi pojavljal tudi v najbolj resnih delih. Harlekin izvira iz italijanskih del komedije dell'arte. V njih se pojavlja kot tip bistrumnega služabnika s karikirano stiliziranimi, akrobatskimi in plesnimi gibi, običajno v tipičnem oblačilu z rombastimi vzorci in s črno masko (Sušec Michieli, 2007: 81). Za literaturo 18. stoletja ni bilo običajno niti sprejemljivo, da lik oziroma tip izstopi iz svojega žanra (v tem primeru komedije) in se pojavi v drugem, zanj neprimernem. Möser skuša te preskoke in združevanja upravičiti in poudarja, da je Harlekin delček posebnega sveta – sveta komedije dell'arte, ki pa je celosten s svojimi

¹ M. Bahtin uporablja navednice pri poimenovanju »klasična« estetika, kadar se nanaša na ideale in smernice literarnega in drugega umetniškega izražanja pred Rabelaisem (torej pred obdobjem renesanse).

estetskimi zakonitostmi in kriteriji popolnosti, ki se razlikujejo od klasične estetike lepega in vzvišenega, ne smemo pa ga zamenjavati z nizko burkaško komiko. Groteskni svet označi za 'himeričen' (združuje raznorodne sestavine), hiperboličen (krši naravna sorazmerja) in dodaja elemente karikature in parodije. Möser poudari še smehovni princip groteske in tako ustvari njeno prvo apologijo. Harlekin tako kot tip, značilen za komedijo, prekrši pravila, izstopi iz svojega tipičnega okolja in se s svojimi komičnimi lastnostmi pojavi v nekomičnih delih. Gre za pojav, ki se ne sklada z zahtevami estetike lepega in vzvišenega in je v tem oziru grotesken.

V romantični groteski se pojavlja subjektivnejše razumevanje tega pojma, pojavi se tudi gotski ali črni roman kot različica nove groteske. Bahtin tu navaja Sterna kot utemeljitelja romantične groteske (predvsem z njegovim romanom *Tristram Shandy*). V srednjem veku se je razvil karnevalski jezik oblik in simbolov, ki je izražal karnevalsko občutenje sveta, sovražno vsemu dokončanemu in sklenjenemu, izraženo v dinamičnih in spremenljivih oblikah, s poudarjanjem nasprotnosti, zamenjav, ki so ga uporabljali tudi Shakespeare, Cervantes in Lope de Vega in je odzvanjal praznični smeh (vseljudski, univerzalen, usmerjen na vse in vsakogar, ambivalenten – hkrati radosten in posmehljiv). Novi, romantični tip groteske karnevalsko občutenje sveta podaja preko subjektivno-idealistične filozofske misli; preneha biti univerzalen princip, omeji se na posameznika. Smehovni princip se omeji na oblike humorja, ironije in sarkazma, ni več vesel in radosten. Smeh postane *osvobajajoč*, ni pa več *prerajajoč*, izgubi svoj pozitivni dejavnik. Podobe romantične groteske so grozljive, strašne, nesmiselne in tuje, izražajo strah pred svetom in ga skušajo vlti bralcu. Tako je npr. element norosti v ljudski groteski še vesela in praznična podoba, v romantični groteski pa nekaj tragičnega in mračnega. Poleg Sterna Bahtin kot predstavnika nove romantične groteske navaja tudi Bonawenturo (*Nočne straže*) in Hoffmanna (*Nočne zgodbe*).

Bahtin se posveti tudi razliki med romantično in ljudsko grotesko v razlagi podobe hudiča. Pojem uničujočega humorja, ki je usmerjen na vso resničnost (Jean-Paul, Uvod v estetiko), avtor bralcu približa prek mita o izvoru smeha, ki naj bi ga poslal na zemljo sam hudič, a ga je med ljudi prinesel pod masko veselja, da so ga lažje sprejeli. Ko se svojo masko odvrge, je na svet začel gledati kot hudobna satira. Ta romantična preobrazba smehovnega principa se kaže predvsem v odnosu do strašnega. Običajna stvarnost in svoj svet se v romantični groteski spremenita v grozljivo okolico in *tuj* svet.

Tako se spremeni tudi pojmovanje hudiča. Ta je včasih zgolj »smešno strašilo« pri ljudski groteski, v romantiki pa postane melanholičen, strašen in tragičen. Z romantiko se peklenski smeh, ki se danes pogosto pojavlja v filmih, prikazan predvsem s strani likov s psihopatijo ali drugimi duševnimi motnjami, spremeni v mračnega in škodoželjnega (Bahtin, 2008: 46).

Po romantiki naj bi zanimanje za grotesko uplahnilo (razen Schneegansove *Zgodovine groteskne satire* ni omembe vrednih del v literaturi ali literarni vedi) vse do dvajsetega stoletja, ko se pojavita novi smeri. Modernistična groteska je povezana z romantično grotesko, s predstavljanjem grozljivih, tujih podob, taka so npr. dela španskega avtorja Ramona Maríe del Valle-Inclána iz cikla fars, denimo *La marquesa Rosalinda*. Tu gre še za prepletanje s prej omenjenim likom komedije dell'arte, ki povzroča trenja med literarnimi teoretiki romantike, Harlekinom. Slednji markizo Rosalindo zapelje, njen mož pa jo iz ljubosumja nato zapre v samostan. Realistična groteska pa se za razliko od modernistične ne obrača k romantiki, temveč nadaljuje s tradicijo grotesknega realizma in ljudske kulture. Prvemu tipu groteske se posveča tudi Wolfgang Kayser v knjigi *Groteskno v slikarstvu in literaturi*. Bahtin jo označi za »... prvo in doslej edino resno teoretično delo o groteski.« (Bahtin, 2008, 52). Kot najpomembnejše elemente groteske Kayser navaja vse sovražno, tuje in nečloveško. Poznani, domači in človeški elementi ne tvorijo groteske, ko pa spremenijo svoje bistvo, ko se okolica spremeni v neznano, postane groteskna.

Če posežemo še v področje slikarstva, lahko vidimo razlike med srednjeveškimi grotesknimi podobami nosečih stark (združevanje starega in novega, umirajočega in porajajočega se), ki združujejo nezdružljivo, a gledalca ne navdajo s strahom in odporom, ter med slikami španskega avtorja Francisca Goye z začetka 19. stoletja. Ta v svoji seriji Črne slike (*Pinturas negras*, naslikane na stenah njegovega doma) uprizori 14 grotesknih prizorov. Med drugim tudi Goya združuje elemente novega življenja s starim, a to ponazori z motivom detomora v sliki Saturn požira svojega sina (*Saturno devorando a su hijo*). Z nizom grotesknih slik Goya že začrta pot iz romantike proti prvim začetkom nadrealizma (Ansón, 1996).



Slika 1.: Francisco Goya: Saturn požira svojega sina

2.2 Definicije groteske po P. J. Thomsonu

Thomson v svojem delu *Grotesque* (Groteska, 1972) predlaga razlago groteske preko dinamičnosti in dvojnosti. Že v samem predlogu osnovne definicije, jo opredeli kot *»nerazrešen trk nezdržljivega v delu in odzivu«* (*»the unresolved clash of incompatibles in work and response«*, Thomson (1972): 27), kasneje pa jo dopolni še z oznako *»ambivalentno abnormalno«* (*»ambivalently abnormal«*).

Thomson najprej določi glavne lastnosti groteske: **neharmoničnost, komično/grozljivo, ekstravagantno in pretirano, abnormalno.**

V drugi fazi doda še koncepte, ki se pogosto pojavljajo v groteski, vsebujejo pa jih tudi njej sorodni žanri in skuša razložiti razlike med njihovim pojavom v groteski in pojavom v drugem žanru (npr. absurd v groteski nasproti drami absurda). Ti koncepti so: **absurdno, čudno ali nenavadno, morbidno, karikaturno, satirično/parodično, ironično, komično.** Elemente, ki jih Thomson navaja bomo glede na njegovo razpravo podrobneje obrazložili, kasneje pa bodo v pomoč pri analizi besedil.

2.2.1 Neharmoničnost

Neharmoničnost je za Thomsona karakteristika, ki grotesko najbolj zaznamuje. Pojavlja se v različnih oblikah – kot kontrast (med bobnečim zunanjim svetom, polnim eksplozij, in zatohlim zakloniščem v Bevkovi *V kaverni*), konflikt (med glavnima junakoma Bevkove drame), kombinacija heterogenih elementov ali združitev raznovrstnih lastnosti (npr. Hanina plahost, čustvena prizadetost, na trenutke otroška nedolžnost, pa hkrati njena odločnost v trenutku maščevanja v *Dogodku v mestu Gogi*). Pomembna je predvsem reakcija, ki jo delo povzroči med občinstvom. V tej raziskavi bomo z vidika neharmoničnosti obravnavali med drugim element realnosti, ki se prepleta s fikcijo, kar bralec dojema kot kontrastno, liki groteske pa kot nekaj povsem običajnega.

2.2.2. Komično/grozljivo

Dojemanje groteske kot kombinacije komičnega in grozljivega je dokaj sodoben pojav, meni Thomson. Po primerjanju s tujo, neslovensko literaturo lahko predpostavljamo, da se pojma v groteski prepletata nekje od modernizma dalje (srednjeveška groteska ni imela veliko pridiha grozljivega, romantična groteska je postala bolj mrakobna in srhljiva, v modernizmu pa se oba elementa pričneta združevati). Postavljanje dveh nasprotnih si elementov skupaj (ne nujno ravno pravkar omenjenih, temveč katerihkoli), ustvarjanje tega »konflikta« je sicer skupno več konceptom, npr. ironiji in parodiji, pojavlja se v večini teorij komedije, posebnost groteske pa je, da se ta konflikt ne razreši. Napetost ostaja, ne potrebuje razlage in tako ustvarja groteskno ozračje, tak je npr. že opis mesta Goge v Grumovem najbolj znanem delu, saj že v uvodnih didaskalijah poskrbi za natančen opis ulice in poslopja, kjer vse deluje nekako nenaravno, zbuja srh, hkrati pa se bralec skoraj nasmehne ob izjavi, da je grbavčev sen postati gledališki igralec, saj ima pokvarjen hrbet, predpostavljajoč, da so igralci (tako kot liki v drami) deformirani, ali pa, da si oseba, ki ne more ali ne zna opravljati nobenega drugega dela, še vedno lahko zgradi igralsko kariero.

2.2.3 Ekstravagantno in pretirano

Grotesko se pogosto asociira s fantastiko, saj se jo vedno dojema kot ekstravagantno ali pretirano. Thomson pa razloži, da se koncepta razlikujeta v tem, da ne glede na to, v kolikšni meri je nek motiv pretiran, v groteski vedno ostaja znotraj realnega. Če izstopi iz resničnega sveta (pretiravanju navkljub) postane fantastičen in ne več grotesken

element. Če citiramo: »Prav prepričanje, da je groteskni svet, najsi bo še tako nenavaden, vendarle naš svet, resničen in neizbežen, dela grotesko tako močno.« (*»It is precisely the conviction that the grotesque world, however strange, is yet our world, real and immediate, which makes the grotesque so powerful,« Thomson, 1972:23*).

2.2.4 Abnormalno

Abnormalno lahko s svojo nenavadnostjo bralca razveseli in mu na obraz nariše nasmeh, ki pa se hitro lahko sprevrže v grozo in ogorčenje. Thomson je mnenja, da se to zgodi, kadar skuša abnormalno prehajati v ustaljene norme, takrat dobi pridih temačnosti in groznosti, zloveščosti. Tak je denimo začetni pogovor vojakov Bevkove drame *V kaverni*. O smrti, umiranju in ubijanju se pogovarjajo kot o popolnoma naravnem procesu, ki je del njihovega poklica. Kljub temu, da eden od udeležencev omeni, da se še mesarji ves čas pogovarjajo o teletih, pa se ne bi oni o smrti, kar doda prizoru skoraj komičen pridih, se nam skozi dramo razkrije, da so ravno zato, ker je vsakodnevna prisotnost in grožnja smrti (abnormalen pojav) v njihova življenja vstopila v tolikšni meri, da jim je prešla v dnevno rutino in postala nekaj običajnega, sami postali okrutni in se ubijanja lotili kot spontanega kolektivnega odziva na prežečo nevarnost (umor Narednika). Groteska se nahaja ravno na tanki meji med smehom in grozo, ki jo nenormalno povzroča, o čemer pišejo tudi ostali avtorji, npr. Kayser in Bahtin.

2.2.5 Absurdno

Thomson govori tudi o razlikah med grotesko in njej sorodnimi pojavi, kot npr. absurdom. Grotesko lahko umestimo v nek strukturni, formalni model, po katerem je ustvarjena, po katerem jo sprejemamo in pri katerem povzroči določen efekt. Absurdno pa obstaja le kot vsebina, lastnost, občutek ali vzdušje, odnos ali pogled na svet (Thomson, 1972: 32). Absurden je tako tudi zaključek *Dogodka v mestu Gogi*, saj namesto razpleta dogajanja ne doživimo pričakovane katarze. Vrnemo se na začetek, Goga ostaja mesto pričakovanja dogodka, ne pa tudi konkretne akcije, kar samo dramo predstavlja kot nesmiselno (če se torej v njej ni nič zgodilo), nelogično (dogodek je vendarle bil, a le v Haninem svetu), zatorej absurdno.

2.2.6 Čudno, nenavadno

Kar se tiče koncepta čudnega in nenavadnega, Thomson po Kayserju navaja razliko med pojmom na ravni stopnjevanja. Groteska je bolj skrajna, skoraj bolj agresivna. Meja med

čudnim in grotesknim se pojavi, ko se nekaj izjemno nenavadnega in skoraj smešnega spremeni v nekaj tako izmaličenega, da smeh preide v občutek groze in strahu; ali pa ko se ekscentričen prizor ali junak v trenutku prelevi v problematičnega in občinstvo ne ve, kako naj ga sprejme, saj ni več smešen; pojavijo se mešani občutki. Taki občutki se pojavijo ob branju *Upornika*, saj Slikarjevo nenavadno vedenje, ko kar pristopi k neznančevi mizi in začne pripovedovati svojo življenjsko zgodbo marsikoga spomni na kakšno konkretno osebo, lokalnega alkoholika ali popolnega neznanca, ki je že kdaj v gostilni, na avtobusu ali na ulici kar pristopil in pričel s pogovorom. Zato se nam od začetka njegova pojava zdi zgolj čudna, na trenutke celo smešna, ko pa se začne Slikarjeva zgodba spuščati v detajle o slikanju motiva matere z otrokom in povodu za uprizarjanje tega motiva, posumimo, da za tem pripovedovanjem stoji nekaj zloveščega. Preidemo v dojemanje groteske, zle slutnje pa se uresničijo.

2.2.7 Morbidno

Kadar komično kombiniramo z grozljivim, se pojavi prekrivanje morbidnega z grotesknim. Strogo gledano, se morbidno asociira s smrtjo, pojav besede znotraj kontekstov morbidnega humorja, morbidne šale pa je dokaj sodoben (po Bahtinovih trditvah sodi v 20. stoletje, prej je bila smrti v groteski, karnevalskem vzdušju in humorju vedno pripisana pozitivna nota prerojevanja in novega življenja). Kako ločiti med zgolj morbidnim in morbidno grotesknim? Po Thomsonu pri morbidnem prevladuje temačnost, tudi če je postavljena ob bok komičnemu, pri groteski pa nobeden od obeh elementov ne prevladuje, bistvena je stalna »napetost« med obema poloma. Prisotnost smrti je tako v Majcnovi *Apokalipsi* morbidna, saj je neizbežna, preteča, junaki pa se je bojijo. Grum pa jo v *Dogodku v mesu Gogi* postavlja v komične okvire, saj že z uvodno izjavo, da v kateri od sob v poslopju *gotovo* visi kak obešenec, ves pozabljen in zaprašen, nakaže svoj odnos do neizbežne a zato nič nenavadne ali strah zbujajoče smrti.

2.2.8 Karikatura

Karikaturno ne vključuje nujno grotesknih karakteristik (npr. kombinacije nezdružljivih, raznorodnih elementov), zato je določanje, ali je neka karikatura tudi groteskna, odvisno od reakcije bralca/gledalca nanjo. Težava se pojavi, ko karikaturno pretiravanje postane skrajno; pretiravanje zaradi pretiravanja samega. Takrat ga težko umestimo v »pravo« kategorijo.

2.2.9 Parodija in satira

Tako parodija kot tudi satira se pogosto zateketa h groteski, saj jima pomaga doseči pravi učinek. Žal pa groteska pogosto premaga parodično ali satirično naravo nekega dela; pogosto je celo težko razločiti ali se parodija/satira uporablja kot orodje groteske ali obratno (Thomson, 1972: 40). Tudi v tem primeru se med konceptom parodije ali satire in groteske loči po stopnji (gl. odstavek o čudnem in nenavadnem). Pomembna razlika je predvsem med satiro in grotesko tudi v tem, da avtor groteske ne skuša analizirati, kaj je prav ali narobe, niti razlikovati med resnico ali lažjo. Satira običajno razlikuje med smešno majhnostjo in splošnim zlom – prvo sproža smeh, drugo jezo. Groteskni avtor bi oboje združil v en, nerazločljiv koncept in čakal reakcijo – mešanico smeha in jeze.

2.2.10 Ironija

Ironijo Thomson dojema kot intelektualno nasproti »instinktivnosti« groteske. Groteska povzroči čustveno reakcijo za razliko od razumske razlage, reakcije na ironijo. Tako pri prvi kot pri drugi gre za neskladnost elementov, le da pri ironiji to neskladnost lahko odpravimo, razložimo (47, 50).

Groteska vedno vsebuje (glede na Thomsonovo definicijo) tudi komični aspekt. V vsakdanjem življenju, meni avtor, groteska neharmonično kombinira komično z ostudnim, prezira vrednim, ... (51). Vsak groteskni tekst bi moral vključevati *odkrivanje komičnih vzorcev in struktur* »*uncovering of comic patterns and structures*« (54).

2.3 Druge definicije groteske

Tamarin se v svojem delu *Teorija groteske* sprašuje po tem, ali je groteska oblikovna ali vsebinska kategorija. H groteski kot vprašanju vsebine dodaja tudi različno pojmovanje groteske po svetu. Tako na primer Tamarinu debeli kip Bude deluje grotesken, njegovemu stvaritelju pa se gotovo ni zdel takšen. Kitajcu pa je na primer neverjetno groteskno, če sliko gole ženske, ki se kopa, poimenujemo Septembrsko jutro (olje na platnu, 1911, Paul Émile Chabas op. a.).

Poraja se vprašanje, ali je groteskno le to, kar avtor zapiše (naslika, ustvari) kot groteskno? Obstajajo pravzaprav kar tri situacije dojemanja groteske:

1. Besedilo je lahko groteska za avtorja in za bralca (avtor ga ustvari s tem namenom, lahko besedilo celo tako poimenuje, bralec pa ga tudi dojema kot grotesko), tako delo je npr. *Dogodek v mestu Gogi*.
2. Besedilo je lahko groteska za avtorja, za bralca pa ne. Slednje bi lahko rekli za Pregljeve *Berače*, saj so podnaslovljeni kot groteska, večina bralcev pa jih ne sprejema kot groteskno delo. Lahko ima bralec drugačno pojmovanje groteske od avtorja.
3. Besedilo je lahko groteskno za bralca, za avtorja pa ne. Spet se razlikujeta pojmovanji groteske tvorca in sprejemnika besedila. V tem primeru je pogosta še časovna in geografska distanca, ki lahko vpliva na drugačno razumevanje in sprejemanje besedila.

Glede na pregled definicij in literarnih del, bi lahko zaključili, da je groteskno tisto, kar bralec v določenem časovnem in geografskem kontekstu dojame kot groteskno, bistvena je torej sprejemnikova percepcija literature. Sodobno predstavo groteske pa smo si ustvarjali (vsaj v našem kulturnem prostoru) na podlagi romantične groteske, ki daje podlago tudi modernistični, ekspresionistični literaturi, ki je ta žanr dodobra uveljavila (v slovenski literaturi bi med avtorji izpostavila Gruma, v tujih pa Brechta in španskega Valle-Inclána).

Groteski v slovenski literaturi se (med drugimi) posveča Franc Zdravec, ki v svojem delu *Satira in groteska v slovenski literaturi* (2010) obravnava ti dve žanrski perspektivi na primerih iz Cankarjevih, Preglovih, Prežihovih, Grumovih in drugih besedil. Taras

Kermauner se posveča groteski v parodiji Frančka Rudolfa *Pegam in Lambergar* (Kermauner, 1972), Helga Glušič pa primerja humor in grotesko v Kosmačevi pripovedni prozi (Glušič, 1982). Seveda se z grotesko v slovenski literaturi ukvarjajo še nekateri drugi avtorji, na temo groteske v tem ali onem literarnem delu je bilo napisanih več člankov in diplomskih del, a zadovoljive, enoznačne definicije samega pojma žal ne moremo najti.

3. (Tipični) elementi groteske

Glede na definicije Thomsona, Bahtina in drugih ter po primerjanju grotesknih besedil, ki iz različnih razlogov sodijo v žanr, smo izluščili nekaj elementov, ki se pogosto pojavljajo in so značilni za grotesko. Ne gre torej za natančno sledenje eni ali drugi definiciji groteske. Izbrali smo elemente, ki se pojavijo v eni od definicij ali pa ki se pokažejo kot ponavljajoč se element v izbranih dramskih delih. Izbor slednjih ni bil naključen. Sledili smo predlogom in izborom različnih slovenskih literarnih teoretikov in zgodovinarjev (Zadravec, Goljevšček), po prebiranju več dramskih del z začetka 20. stoletja pa izbrali 6 takšnih, v katerih smo opazili posamezne podobnosti. Lahko bi rekli, da je nekaj vloge pri izboru besedil igralo tudi osebno mnenje o tem, kaj bralec dojame kot grotesko. Skozi analizo besedil pa se bo izkazalo, ali gre resnično za drame s skupnimi elementi, ali pa smo jih morda v isto skupino uvrstili zaradi zavajajoče družinske podobnosti (o čemer govorimo nekoliko kasneje).

V tem poglavju bomo te elemente, motive, značilnosti in razlike med groteskami opisali, skušali zanje podati primere, kasneje pa nam bodo služili kot osnovno orodje analize dramskih besedil.

3.1 Kombinacija realnega in nemogočega sveta

Ta kategorija zajema groteskne prizore, ki nek izmišljen, nelogičen ali nemogoč pojav (npr. dnevni sprehod mrtveca po mestu) opišejo kot popolnoma običajen, vključen v vsakdanje dogajanje. Odličen primer za nemogoče, ki vstopa v realen svet, najdemo v Valle-Inclánovih *Boemskih lučeh* (*Luces de bohemia*), ko se glavna junaka znajdetata v knjigarni, kjer so med drugim tudi maček, pes in papagaj. Slednji se oglašja s klicem »¡Viva España!«. Liki v prizoru na to sploh ne odreagirajo, bralca ali gledalca pa takoj preseneti kot nekaj nemogočega, nelogičnega. Ko temu dodamo še parodično noto vzklika »Naj živi Španija!« v drami, ki med drugim opisuje težke življenjske razmere v takratnem Madridu, dobimo pravi grotesken prizor.

Pri kombinaciji realnega in nemogočega bi bralec lahko hitro pomislil na podobnost s pravljico, a je razlika med slednjo in grotesko v tem, da v pravljici fiktiven, domišljijski svet predstavljajo izmišljena bitja, npr. škrti, vile, velikani. V groteski se ti liki ne pojavljajo, fiktivni svet vstopi v zgodbo prek nelogičnega dogodka, kot npr. v Kafkovi

Preobrazbi, ko se Gregor Samsa, povprečen človek, prelevi v hrošča. V njegovem običajnem življenju se zgodi preobrat, ki je lahko le izmišljen, fiktiven, se v realnosti ne more zgoditi, v groteskno zgodbo pa je subtilno vpeljan kot nekaj nič bolj nenavadnega, kot če bi se junak prebudil z gripo.

3.2 Prehajanje med smehom in grozo

Tu ne bomo obravnavali ljudskega, veselega, karnevalskega smeha, o katerem govori Bahtin, ampak smeh, ki se pojavlja v tistih definicijah, ki groteskni smeh opisujejo kot takega, ki bralcu ali gledalcu zamre na ustnicah. Nekaj, kar je bilo še nedolgo nazaj zabavno, se lahko v trenutku spremeni v nekaj grozljivega, sprevrženega, strah zbujajočega, ... Pogosto se pojavlja tudi element demoničnega, peklenskega smeha, ki se izvije iz ust junaka, ki je storil ali pa naklepa zlo dejanje. Tak smeh je nevesel, ni radosten in prazničen, temveč mračen in moreč. Tak prizor nastopi pri Bevkovi groteski *V kaverni*, ko junak Tone pred vrati v naklepanju večkratnega umora iz sebe spusti grozljiv smeh in s tem opozori preostale, da se jim ne obeta nič dobrega.

3.3 Nočni dogajalni čas

Noč kot čas spanja in sanj predstavlja idealno okolje za razvoj groteske. Angélica Arreóla Medina (1995) predlaga naslednje elemente noči, ki se odlično povezujejo tudi z nekaterimi značilnostmi groteske: kaos, smrt, sanje, večnost, ženskost, spočetje/nosečnost/razvoj, nedoločenost in temne misli. V temi se lažje dogajajo skrivnostne, nečedne ali nezakonite spremembe. Tako Cankarjev junak Peter v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* čez dan kaže prijazen obraz, zvečer in ponoči pa izsiljuje vaše veljake. Tudi slednji očitno ponoči vsi priznajo, da bi lahko bili morebitni očetje nekega pozabljenega, nikogaršnjega otroka, prek dneva pa se kažejo v najboljši in moralno karseda neoporečni luči. To kategorijo lahko gledamo tudi širše in vanjo vključimo še dogajanje v temnih prostorih, kar pa se nam že prekriva z naslednjim elementom, zato tega dvojega v analizi ne bomo združevali.

3.4 Utesnjeni dogajalni prostor

Poimenovanje te kategorije skuša povzeti lastnost številnih grotesknih dram, v katerih se vse dogajanje odvija v eni vasi ali mestu, je omejeno celo na eno poslopje, pogosto z

utesnjenimi prostori. Slavko Grum že v začetnih didaskalijah k *Dogodku v mestu Gogi* opiše podoben dogajalni prostor:

»Stare in obrabljene hiše, povsem pošev nagnjene nad cesto. Zelo malo ljudi še mora biti po hišah, iz večine so že opustili življenje. V kaki sobi gotovo visi obešenec, že ves zaprašen in orumenel, predmeti so ga tekom časa docela sprejeli medse.

Obsežno, mrtvo poslopje, kakor zapuščena graščina, naproti dve, tri hiše, polne sob in usodnosti. Stanovalci teh sob ne hodijo mnogo na prosto, odhajajo samo še po neizbežnih poslih, potem pa se zopet hlastno zaklepajo med svoje stene. Kakor prilepljeni so med ogledali, stenskimi slikami, omarami. [...] V stavbi poleg te prebivalci stlačeni v izbe druga vrh drugo [...] ...tu starki zelo dobro lahko skrbita za red v mestu in čuvata, da kdo ne pobegne.

Vse prizorišče dojmi groteskno in neistinito, kakor hišice in figurine v sejmski streljarni» (Grum, 1976: 173–174).

Celo v samem opisu avtor uporabi besedo *groteskno* za prikaz hermetično zaprtega, zadušljivega ozračja drame. Če se drama dogaja v enem mestu, na zaprtem področju, je junake lažje nadzorovati, ne morejo »uiti na svobodo« in so na tisto mesto ali vas praktično obsojeni. Norosti (*Dogodek v mestu Gogi*), grehu (*Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*) ali zli usodi (*Apokalipsa*) so povsem prepuščeni.

Poudariti je potrebno tudi brezizhodnost situacije. Prostor pravzaprav lahko deluje odprto, a če se junak v njem počuti ujetega in iz njega ne vidi izhoda ali mu ne more ubežati, je ta prostor ravno tako utesnjen.

3.5 Osebe s telesnimi hibami ali duševnimi boleznimi

Junaki grotesknih dram so pogosto prizadeti z različnimi telesnimi hibami ali mentalnimi boleznimi, so vaški posebneži, s strani domačinov negativno sprejeti tujci in/ali kriminalci. Njihove značilnosti so pogosto natančno opisane že v didaskalijah in tako bralcu/gledalcu onemogočajo, da bi si ustvaril mnenje o protagonistih, slednje mu je preprosto vsiljeno. Cankar nam denimo junaka Zlodeja opiše takole: **»Zlodej** je najbolj podoben zanemarjenemu diurnistu; nekoliko šepa, kakor tradicija priča; dolg je in suh, globoko do beder mu padajo škrici. Njegov obraz, koščen in kozjebad, je zmirom kisel in zlovoljen; glas njegov, posebno v dialogih s Petrom, je plah in jokav« (Cankar, 1967:

9). V tem podpoglavju torej ne gre za opis negativnih junakov, ampak za opis oseb, ki izstopajo s svojimi nenormalnimi negativnimi lastnostmi.

3.6 Odnos do smrti

Smrti se Bahtin pri analizi Rabelaisevega dela natančno posveča. Pri Rabelaisu se pogosto pojavlja motiv »vesele smrti« - smrt ni tragična, ker pomeni prerojenje v novo (boljše) življenje. Pri pregledu slovenske groteske opazimo bolj Kayserjevo pojmovanje groteskne smrti – kot izhoda ali kot odgovora na strah pred življenjem. Smrt v groteski tudi ni vedno dokončna, kar se na več mestih izkaže že v *Dogodku v mestu Gogi*, lahko je tudi naključna (*Berači*) ali dolgo načrtovana (*Upornik*). Zanimivi so predvsem različni odnosi do nje – od sprejetja smrti kot dela težkega medvojnega vsakdanjika (*V kaverni*) do umora kot katarzične izpolnitve izprijenih želja (*Upornik*). Vsekakor pa je odnos do smrti v večini obravnavanih del nenavaden, neobičajen.

Temu poglavju bo sledila analiza dramskih besedil, nato pa bomo skušali razvrstiti tipične elemente groteske glede na njihovo pogostost pojavljanja in razvrstiti drame po skupnih lastnostih. Tako se bo izkazalo, ali gre za drame, ki so v isti žanr razporejene glede na skupne elemente ali zgolj glede na družinsko podobnost (po definiciji Ludwiga Wittgensteina).

3.7 Ludwig Wittgenstein in pojem družinske podobnosti

Ludwig Wittgenstein v *Filozofskih raziskavah* na primeru igre razloži pojem družinske podobnosti. Našteva, da vsi vemo, kaj je igra in jo znamo razvrstiti v kategorijo »igre«, a če skušamo natančneje pogledati, katere lastnosti so *vsem* skupne, pa ugotovimo, da takega elementa ni; obstaja le vrsta podobnosti, sorodnosti. Med igre npr. štejemo šah in otrokovo metanje žoge ob zid – pa ne moremo v obeh določiti zmagovalca. Element spretnosti je skupen tenisu in šahu, pa vendar pri obeh različen. Veliko iger je odvisnih od sreče in spretnosti, a ne vse in tudi tiste, ki so, so odvisne v različni meri. Družinske podobnosti so »zapletena mreža podobnosti, ki se medsebojno prekrivajo in križajo. Podobnosti v velikem in malem.« (Wittgenstein, 2014: 40). Avtor jih poimenuje tako, ker se prekrivajo in križajo kakor podobnosti med člani družine – nekateri so si podobni po postavi, drugi po barvi las, oči, temperamentu, ... Vseeno pa jih znamo skupaj določiti kot družino. Skozi več primerov skuša razložiti, da se nekega pomena (ali pa poimenovanja nečesa) naučimo prek množice pojavov, elementov, besed in predstav, ki nam ta pojem predstavljajo, opisujejo, ga tvorijo. Zelo hitro lahko mislimo, da natančno vemo, kaj je neki kategoriji skupno, ko pa to skušamo ubesediti, vidimo, da poznamo le te »prekrivne« elemente, *družinske podobnosti*.

Ob koncu analize besedil pričakujemo, da se nam bo izkazalo, ali smo določena dela uvrstili v obravnavo kot dela s tipičnimi elementi groteske na podlagi dejanskih skupnih elementov, ali pa le na podlagi nekega občutka in subjektivnega dojetja groteske, kar bi pomenilo, da je izbranih 6 dram uvrščenih v kategorijo groteske na podlagi družinske podobnosti in ne prekrivnih elementov.

4. Analiza dramskih besedil

Vsako od dramskih besedil – grotesk – je v tem poglavju na kratko povzeto (Cankarjevo *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, Pregljevi *Berači*, Bevkova *V kaverni*, Majcnova *Apokalipsa* ter Grumova *Upornik* in *Dogodek v mestu Gogi*). Nato so izpisani elementi groteske, ki jih najdemo v besedilu v večji ali manjši meri. Ob vseh podnaslovih v povezavi z elementi so tudi oznake, ki pomenijo:

- : Element se v groteski ne pojavi.

+ : Element se v groteski pojavi v manjši meri ali le enkrat ali je težje prepoznaven.

++ : Element je v groteski prisoten na več mestih, delno ali v celoti v groteskni obliki in je srednje prepoznaven.

+++ : Element se v groteski pojavlja pogosto, je v celoti v groteskni obliki in je lahko prepoznaven.

Z oznakami -, +, ++ in +++ bodo tudi v končni tabeli ponazorjene pojavitve nekega elementa.

Seveda gre na tem mestu za dokaj subjektivno dojemanje besedila. Kljub temu, da se skušamo držati nekih zadanih okvirjev (določeno število elementov, ki jih iščemo), je na ravni stopnje prisotnosti nečesa v besedilu slednje nemogoče objektivno določiti, sploh če ne gre za številčno izmerjeno lastnost (npr. število pojavitev neke besede).

Na izbiro besedil je, kot že rečeno vplivalo delno upoštevanje predlogov različnih avtorjev (Zadravec, A. Goljevšček), delno pa lastno dojemanje prebranih dram kot groteskni. Iz slednjih ter iz določenih definicij smo izbrali posamezne kriterije za definiranje in analizo obravnavanih del. Po koncu analize bomo lahko potrdili ali ovrgli ustreznost izbire kriterijev in izbire dram.

4.1 Ivan Cankar, Pohujšanje v dolini šentflorjanski (1907)

Farsa, uprizorjena v Deželnem gledališču takoj po nastanku, povzema dogajanje v šentflorjanski dolini, katere prebivalci so vznemirjeni zaradi prihoda tujca – potepuha in umetnika Petra in njegove Jacinte. Z njima pride tudi Zlodej, ki se predstavlja kot Konkordat s Francoskega. Peter ukani več vaških mož, češ da je njihov izgubljeni (zatajeni) sin in tako od vseh prejme denar in še celo grad v zameno za molk. Na koncu se prikaže pravi Peter, šentflorjanska sirota, razkrinkani umetnik Krištof Kobar pa pobegne iz vasi. Zlodej ostane razočaran nad prebivalci, saj mednje ni mogel zanesti pohujšanja, ker so bili že pred njegovim prihodom vsi v tem dobro podkovani.

Prav Zlodej se v več pogledih izkaže za povsem grotesknega – kot fiktivni lik, ki zaživi med ljudstvom, želi delovati negativno in si podrediti ljudi, pa se vse obrača nasprotno od njegovih želja, kar poskrbi tudi za humorni efekt.

Pohujšanje v dolini šentflorjanski morda ni na prvi pogled groteskno delo, a če ga analiziramo, vsebuje določene elemente, ki bi lahko delovali absurdno, ker pa niso razloženi, tolmačeni, ostanejo nedorečeni in posledično groteskni. Cankar je odklanjal vsako razlago v zvezi z dramo, tudi ko je sodeloval pri njenih uprizoritvah. Tako npr. že Hinko Nučič, igralec in režiser piše ravnatelju SNG Drama Slavku Janu (objavljeno v gledališkem listu, 1950/51), da so »vpraševali za pojasnilo našega Janeza o tem ali onem – ali konkretni odgovor smo redkokdaj dobili. Menda zaradi njegove molčečnosti« (v: Černelč, 1957: 31).

Kombinacija realnega in nemogočega sveta (++)

Zlodej – hudič ali antikrist – se pojavi med prebivalstvom kot Konkordat s Francoskega. Tudi on je tujec, kot umetnik Peter, a se, presenetljivo, drugi z njegovim prihodom ne obremenjujejo toliko in se ne bojijo njegovega vpliva. Ne zbuja pretirane pozornosti (fiktivno se popolnoma zlije z realnim). Občasno se sicer pojavi kakšna opazka na njegov račun (recimo o vonju), a zna sogovornika hitro zapeljati stran od misli, da bi lahko šlo za karkoli nenavadnega.

Zlodejev monolog z začetka tretjega akta:

Zdaj bi le rad vedel — ali je to, kar pravi, da je; ali je več, ali je manj? In ali je sploh? In če on ni, kar je, kdo je, kar on ni? In če je storil, kar bi ne smel storiti, če ni, kar bi bil —

kaj bi porekel tisti, ki bi bil, kar pravi tisti, ki ní, da je! In če bi tisti, ki je, dasi ní, nenadoma nastopil in bi rekel tistemu, ki ni, dasi je: ti, ki si, dasi nisi ... o, zavozlána logika! Bog z njó! — Drugače je vse v redu: toliko je gotovo, da je pekèl blamiran. — Od začetka se mi je zdelo, da je stvar težka, pa je bila nenadoma lahka; in komaj je bila lahka, je bila nenadoma težka. Kedaj je doživel svet, da bi bil gospodar hlapec svojega hlapca? Da bi tat uklepal okradenca, slepár sodil sodnika? In vendar se je naredilo, da je zlodej sam hišnik in oskrbnik pri potepuhu Petru, svojem podložniku na vékomaj! Naj bi bil hišnik in oskrbnik pri potepuhu Petru, če bi bil potepuh res potepuh in Peter res Peter! Na plavu, se mi zdí, na gnílih tramóvih da stojim in da se zibljem med nébom in vodó; in kmalu ne bom vedel več, če je zlodej res zlodej, ali če se je zapisal v družbo različnih čednosti ... Kdo je, kdo sem? Večnost, izlij se v večnost, nehaj se pojavljati v karikaturah in usmili se svojih služabnikov, ki tavajo zaradi tebe v zmoti in nadlogi! In najbolj se usmili tega hišnika, zlodeja siromaka, ki sam ne vé, kako živí in čemú! Pekèl bo kmalu dolgočasnejši od nebes in grešnik se ne bo razločil od svetníka niti po obleki! Nebesa pekèl, pekèl nebesa — razvoj pleše v kolobarju; in komaj se zlodej zavé, je že svetnik; in komaj se svetnik pokriža, plane v greh ... Tako sem prišel, da bi ukanil, in strah mi sega v srce, da sem ukanjen! ...

Tudi sam junak dvomi o vsem, celo njemu se prekrivata oba svetova, oziroma celo dvomi v svet, s katerega je prišel.

Na splošno je Zlodejev monolog zelo grotesken, saj poudarja kaj nekaj drugih, predvsem bahtinovskih elementov (ponavljanje, prerojevanje, dvojnost).

Prehajanje med smehom in grozo (-)

Za smeh v farsí poskrbi predvsem Zlodej, ki se mu vsi načrti izjalovijo, pa tudi preostali karikirani liki s svojim pretiranimi potezami – npr. učitelj Šviligoj, ki je najbolj nedolžen od vseh, zato se vsi predvsem bojijo, da ne bi bil pohujšan. Šviligoj deluje plaho, neodločno, ostali pa skrbijo za njegovo moralo in čistost, kot bi bili sami popolnoma nedolžni in najboljši zgled. Smeh pa pri Cankarju ni grotesken. Je satiričen, posmehljiv, ne preide pa v grozo, ne dobimo občutka, da bi smeh na ustnicah zamrl, ker bi se nek dogodek prelevil v nočno moro.

Nočni dogajalni čas (++)

Farsa se ne odvija izključno ponoči, se pa v tem času zgodijo pomembni preobrati. Tako se zvečer in ponoči Peter (Krištof) dobiva s svojimi »očeti« in ustvarja umazan zaslužek.

Utesnjeni dogajalni prostor (+)

Res je, da se farsa odvija le v eni dolini, praktično v eni vasi, a ta ni strogo zaprta in brezizhodna. Tujec je vanjo vstopil in tudi (o koncu farse) izstopil iz nje. Prizorišče sicer ne deluje utesnjeno, dogodki se odvijajo na več lokacijah, v več stavbah v kraju. Vseeno pa se bralcu zazdi, da prebivalci doline ne odhajajo iz kraja ravno pogosto, pa tudi drugega prometa skozi vas ni.

Osebe s telesnimi hibami in duševnimi boleznimi (++)

Cankar že v uvodnih opisih pripisuje določene negativne lastnosti likom, ki so pravzaprav tipi. Veliko negativnih likov avtor opiše kot debele, rejene. Župan skrbi za moralno neoporečnost doline, a je prikazan kot grešnik s temno preteklostjo. Njegova žena je gospodovalna in mu ukazuje, a se že v naslednjem prizoru zaplete z Zlodejem. Notar je npr. »izmed tistih notarjev, ki še tutam živé izza starodavnih časov, kandidatom v spotiko; spodoben in črno, nekoliko starinsko oblečen, živ paragraf, pod katerim se skrivajo tihi grehi, kakor spomini na mladost.« Še najbolj negativno je zaznamovan lik Dacarja, ki je obsojeni grešnik in ga poleg avtorja ponižajo tudi ostali liki, saj ga skoraj za vsako besedo, ki jo skuša izreči, prekinejo in mu ukažejo, naj molči.

Odnos do smrti (-)

V farsih nihče ne umre, junaki ne razmišljajo o neizbežnosti ali o odrešilni moči smrti. Zlodej sicer pride z namenom pobiranja duš prebivalcev doline po njihovi smrti, a s samim umiranjem nima dosti opraviti.

Cankarjevo delo si v dveh elementih ni prislužilo oznake +, prav tako ni v nobenem od elementov prejelo oznake +++. Še vedno pa pokriva dovolj groteskni pojavov, da ga kot tako delo tudi obravnavamo, čeprav se na prvi pogled morda ne zdi takšno.

Kombiniranje realnega in nemogočega ter zaznamovanost dramskih oseb prepričljivo odigrata groteskno vlogo v *Pohujšanju*, zato to delo lahko označimo kot delo z elementi groteske.

4.2 Ivan Pregelj, Berači (1917)

Drama s podnaslovom *Groteska v enem dejanju* je bila objavljena v reviji Dom in svet leta 1917.

V prizoru spremljamo pogovor beračev ob romarski poti. Mimoidoče nagovarjajo za denar, zraven pa razkrivajo svoje zgodbe. Malhar, najbolj potuhnjen od beračev ima ob sebi otroka, ki zanj berači. Berač Luka se razjezi, saj hoče otroka obvarovati pred Malharjevo požrešnostjo in izkoriščanjem, slednji pa na njegova opozorila nasilno odreagira. Malhar hudo pretepe Luko, ta pa ga z zadnjimi močmi zabode z nožem, ki ga je malo pred tem izgubil sin ene od romaric. Romarji opazijo mrliča Malharja, temu sledi prihod orožnika, ki za napad obdolži in vklene Močeta, invalidnega berača. Otrok joka nad Luko, ki je videti mrtev.

Kombinacija realnega in nemogočega sveta (-)

V tej enodejanki se nemogoče ne kombinira z realnim.

Prehajanje med smehom in grozo (+)

Dialog Porcijunkule in Mice prehaja iz grdega zmerjanja druga druge do najbolj globoke in pobožne prošnje romarjem, ki prihajajo mimo, do hitre molitve, da bi ju slišali mimoidoči, pa spet nazaj v psovanje. Ti prehodi se sprva zdijo zabavni, nato pa skozi zmerljivke povesta več druga o drugi, pogovor postaja čedalje bolj zaostren in zmerljivke čedalje hujše, kar se bralcu nenadoma ne zdi več smešno, ampak se nad njima zamisli.

Nočni dogajalni čas (-)

Groteska se odvija podnevi (od zgodnjega jutra dalje) na odprtem svetlem prostoru.

Utesnjeni dogajalni prostor (+)

Tudi tega elementa tu konkretno ne najdemo, saj je prizorišče celo zelo odprto – ravnica ob romarski poti. Hkrati pa so didaskalijske namenjene tudi odrski postavitvi (npr. določeni klici prihajajo izza zastora), tako da prehajamo med branjem zgodbe in branjem scenarija. Zunanje prizorišče se preseli na oder, sama menjava scene pa že pove, da prostor ni utesnjen ali brezizhoden.

Lahko pa brez zadržkov ocenimo, da je položaj beračev, ki si ne morejo izboljšati svojega socialnega statusa in so pravzaprav prisiljeni vztrajati na enem mestu z enakim načinom preživljanja – beračenjem – brezizhoden.

Osebe s telesnimi hibami in duševnimi boleznimi (++)

Podobno kot pri Grumovem *Dogodku v mestu Gogi* so tudi tu berači zaznamovani s telesnimi hibami – Slepec, Bebec, invalidni Močé, ... Zaznamovani so tudi s samim socialnim statusom, saj so vsi berači, čeprav so do tega statusa prišli na različne načine. Telesno prizadete je najbrž družba izločila in so zato pristali v slabih razmerah; Luko je tja privedlo zapravljenost premoženja, torej je nekoč najbrž užival drugačen družbeni položaj. Malhar je najbolj negativen lik, ki pa ni zaznamovan s telesno hibo, čeprav to izkorišča kot tehniko pridobivanja denarja, saj se dela *obsedenega*, da se ga ljudje usmilijo.

Odnos do smrti (-)

V Pregljevi groteskni enodejanki se prizor zaključi s smrtjo enega (ali dveh, Lukove smrti ne moremo definitivno potrditi) od junakov. Groteska se razlikuje od ostalih po tem, da smrt ni vodilni motiv, niti ni napovedan, predviden ali diskutiran dogodek s strani junakov. Zgodí se nenačrtno, ni katarzična, je le posledica spora. Odnos do smrti pa v tej drami ni grotesken. Smrt se zgodi kot nesreča, ni zaželena, ni nekaj vsakdanjega in ne poseduje elementov komičnega.

Pregljeva groteska je v analizo vključena predvsem zaradi avtorjeve izbire podnaslova. Izkaže se tudi, da v nekaj elementih ustreza našim merilom groteske. Je pa odnos do smrti, ki je sicer tudi v Bahtinovi definiciji pomemben groteskni element, tukaj popolnoma nezaznamovan, ni grotesken. Slednje morda izstopa, skuša dramo izločiti iz grotesknega okvirja, pa vendar število groteskni elementov zadostuje naši umestitvi med groteskna dela.

4.3 France Bevk, V kaverni (1922)

Ekspresionistična enodejanka V kaverni je bila objavljena v Ljubljanskem zvonu leta 1922. Dogajanje je postavljeno v zaklonišče, kjer vojaki sredi ofenzive čakajo, da ogenj poneha. Narednik daje ukaze in menja straže. Med vojaki je tudi njegov brat Tone. Iz njunega pogovora razberemo, da se je Narednik pravkar vrnil s krajšega dopusta, kjer je nadomeščal brata v vlogi ženina na poroki z dekletom, ki je bilo nekoč všeč obema. Pogovor se razvije v prepir, saj Tone sumi, da se brat ni v njegovem imenu le poročil, ampak je z njegovo ženo tudi preživel poročno noč. K temu mišljenju ga Narednik celo spodbuja. Te sramote vojak ne more prenesti. Narednik ga pošlje stražit pred vrata, da bi zadržal bližajočega se sovražnika. Tone njega in preostale vojake zabarikadira v zaklonišče, da ne morejo ven, okrog pa nastavi granate. Narednik mu nato zagotovi, da se med njim in Tonetovo ženo ni nič zgodilo, a je že prepozno. Vojaki se zavejo neizbežnosti svoje smrti, zanjo okrivijo Narednika in ga ubijejo. Nato se v hektični izmenjavi besed in misli, molitev in kletvic domisljuje, da bi s sekiro razbili vrata in se rešili. To jim ne uspe; eksplozija odjekne in »... zaklonišče se izpremeni v mrtvo duplino s telesi, kopajočimi se v gorki krvi.« (Bevk, 1966: 21).

Kombinacija realnega in nemogočega sveta (-)

Akterji ostajajo v realnem svetu, nihče ne izstopi iz teh okvirjev. Dogodki so uresničljivi, možni, logični.

Prehajanje med smehom in grozo (++)

Sicer se ta element pojavi le enkrat, in ne kot reakcija bralca, ampak je pravi predstavnik demoničnega smeha, kot smo ga srečali pri Kayserjevi definiciji. Ko namreč Tone zakoplje granato nad zaklonišče se »Zunaj [se] razlegne krohot, kakor da prihaja iz grozne bolečine in gneva« (Bevk, 1966: 15). To je tisti pravi groteskni smeh (vsaj v vidiku modernistične groteske), ki je pravzaprav daleč od smešnega, ampak vzbuja občutke strahu in tesnobe.

Nočni dogajalni čas (++)

Natančno sicer ni opisan del dneva, v katerem prizor poteka, a lahko iz komentarjev junakov razberemo, da gre za noč. Tako eden od njih komentira, da je ravno zaspal, pa mora na stražo, drugi omeni, da jih *nocoj* hudo oblegajo, ...

Utesnjeni dogajalni prostor (+++)

Zaklonišče med vojno sredi hude ofenzive predstavlja najbrž eno najbolj utesnjenih stanj. Vojake pred vrati dobesedno čaka smrt, nekatere pa čaka celo v istem prostoru. Kar slutijo ves čas – brezizhodnost položaja – se na koncu potrdi, saj v zaklonišču vsi umrejo.

Osebe s telesnimi hibami in duševnimi boleznimi (-)

Osebe niso niti v didaskalijah niti med dialogi junakov nikjer slabšalno zaznamovane.

Odnos do smrti (++)

Vojaki se o smrti pogovarjajo kot o vsakdanjem dogodku in realno gledajo na to, da konca dneva najbrž ne bodo dočakali vsi iz zaklonišča. V vojni je smrt na dnevnem redu, če to ponazorimo z besedami enega od vojakov iz Bevkove groteske: »*Še mesar govori o svojih teletih, pa bi mi ne o smrti!*« (Bevk, 1966: 8). Ves čas se pravzaprav bojijo neizbežne smrti s strani nasprotnika, na koncu pa jih ubije eden od njih. Edini, ki je pravzaprav uspel »pobegniti« iz utesnjenega dogajalnega prostora vzame življenje vsem ostalim in jim tako dobesedno zakoplje usodo. Njihov odnos do smrti je neobičajen z vidika sveta, ki ni v vojni. Oseba v obdobju miru na smrt gleda kot na izreden dogodek, vojaki med vojno pa kot na dnevno dogajanje znotraj ožje skupine sodelavcev ali celo prijateljev.

V *kaverni* je močno poudarjen element utesnjenosti in stalna prisotnost smrti ter nenavaden odnos do nje, pomembna pa je tudi pojavitev peklenskega smeha, ki se sklada z definicijami Bahtina in Kayserja, kar daje občutek, da se pri izbiri besedila kot groteske nismo zmotili.

4.4 Stanko Majcen, Apokalipsa (1923)

Vojna enodejanka se odvija na zaprtem dvorišču, kjer skupina vojnih ujetnikov čaka na obsodbo – ali smrt ali svobodo. Vojaki so jih zajeli pri različnih opravilih in na različnih krajih. Vsi so osumljeni izdajstva, dokaz pa je telefonski aparat, najden v cerkvi, preko katerega naj bi nekateri nasprotniku sporočali premikanje domačih čet. Nastopajoči so poimenovani po tipih ali likih, ne z imeni (Blazna ženska, Energična ženska, Nasilni človek, ...). Pogovarjajo se o neizbežnosti smrti, razmišljajo, kaj bi rekli pred sodiščem, da bi se izognili nesrečni usodi, Pop navzočim pridiga krščanske nauke, Profesor jih razlaga z drugega stališča, medtem pa drug za drugim odhajajo pred sodnika in se od tam vračajo brez upanja na rešitev. Na koncu 4 pokličejo, obsodijo in odpeljejo na izvršitev kazni. Nasilni človek se znese nad Popom in ga zadavi, nato odide za obsojenci tudi on na usmrnitev.

Kombinacija realnega in nemogočega sveta (+)

Blazna ženska v ozadju ves čas komentira neko dogajanje, ki se ne odvija pred ostalimi navzočimi. Prehaja med fiktivnim lovljenjem nekoga, ki ji ne želi nič dobrega, med odštevanjem časa, nagovarjanjem nekoga nagega, ... Nato se njeni nepovezani medkllici strnejo v eno idejo – prihod »jezdecev²«, bližajoča se smrt in konec. Njen »namišljeni« svet se poveže z resničnostjo – s prihodom vojakov, ki odpeljejo 4 (tudi ta številka ni zanemarljiva) ujetnike v smrt.

Prehajanje med smehom in grozo (-)

V groteski ne najdemo nobenega elementa, ki bi nakazoval smeh, kaj šele smeh, ki prehaja v grozo.

Nočni dogajalni čas (-)

V uvodnih didaskalijah izvemo, da je še dan, kljub temu da se skozi okna dvorane iz dvorišča vidi luč.

² Nanašajoč se na 4 jezdece apokalipse (skladno z naslovom dramskega dela) iz svetopisemske knjige Razodetja, ki prinašajo vojno, lakoto in smrt.

Utesnjeni dogajalni prostor (+++)

Štirikotno dvorišče je zaprto, z vseh strani obdano z golim poslopjem. Ker so vanj zaprti vojni ujetniki, je jasno, da izhoda ni. Posamezne osebe sicer odhajajo z glavnega prizorišča v dvorano sodišča, ki je tudi vidna skozi okna, ki gledajo na dvorišče. Od tam se vračajo nazaj, pobeg ni možen. Na prizorišču je ujetih 30 ljudi, ki sedijo, stojijo ali se prestopajo sem in tja. Svoje usode se bolj ali manj zavedajo in jim je popolnoma jasno, da so v brezizhodnem položaju.

Osebe s telesnimi hibami in duševnimi boleznimi(+++)

Majcen osebe v besedilu degradira na njihovo trenutno duševno stanje ali na poklic. Tako jih poimenuje Energična ženska, Preprosti človek, Profesor, Študent, Bleda ženska, Človek s ceste, ... S tem lik omeji na eno dimenzijo, odvzame mu globino in možnost drugačne interpretacije. Njihova imena se pojavijo le, ko jih kličejo vojaki (na sodišče ali na vislice). Na koncu ugotovimo, da smo izvedeli le osebna imena junakov, ki umrejo (razkrijejo se imena štirih, obsojenih na smrt, ime Popa in ime Nasilnega človeka).

Podobno kot Grum tudi Majcen uporabi imena, nenavadna za slovenski prostor: Vasil Ogonovski, Epifanij Smotricki, Nikolaj Bolotov, ...

Odnos do smrti (++)

Pri Apokalipsi bi lahko brez oklevanja trdili, da je smrt njen glavni motiv. Dogajanje se odvija v njenem pričakovanju, junake zanimajo podrobnosti v zvezi z njo (Profesor sprašuje Študenta, kakšen je postopek obešanja), štirje od njih so obsojeni na smrt zaradi vojnega izdajstva, eden je umorjen in eden obsojen na smrt zaradi umora. Odnos do smrti se skozi pogovore junakov in krščanske nauke Popa prelevi tudi v debato o enakosti pred smrtjo ali, če se obrnemo h krščanskemu gledanju po Trubarjevih besedah – »Pred Bugam smo vsi glih«. Kot pravi Pop na obtožbe o ostalih, da jih je izdal: »Kaj bom izdajal, koga bom izdajal, ko smo vsi osumljeni? Razmisli, koliko si ti dalje od šafota³ nego jaz? Vsi imamo dvajset in pet korakov. In ne ločijo ne po stanu ne po obliki« (Majcen v Zadravec, 1966: 27).

³ Šafot – oder za obglavljanje obešencev.

Odnos do smrti je nenavaden, ker ni enoten. Obsojenci se smrti vseeno bojijo, je pa zanimivo, da se z njo spopadajo vsak na svoj način. Nekateri z brezglavim blazenjem in obupom pred neizbežnim koncem, drugi s tehničnimi vprašanji o postopkih obešanja, tretji s predsmrtnim obračanjem k Bogu. Vsi se do smrti opredelijo, prav ta množica različnih vidikov pa deluje groteskno. Če bi enake like postavili v drugačno situacijo in jim dali enako temo za pogovor, bi se ta razpletal manj groteskno kot pogovor nekaj ur pred gotovo smrtjo z obešanjem.

Zaradi mešanice odnosov do smrti in popolne utesnjenosti prostora pa tudi zaradi opazne negativne zaznamovanosti likov drama v veliki meri ustreza izbranim merilom grotesknosti.

4.5 Slavko Grum, Upornik, *dramski prizor* (1927)

Leta 1927 v Ljubljanskem zvonu objavljen dramski prizor, primerjan s Pregljevimi »grotesknimi enodejankami« je neke vrste krajši gledališki eksperiment (Lado Kralj v Grum, 1976: 418–419). V kratkem kavarniškem prizoru zapiti Slikar gostom kavarne skuša tarnati o svojih težavah. Prisede k Študentu in mu razloži svoj boj z *njim* (Bogom), ki mu pripravlja težke preizkušnje. Pove, da je bil nekoč profesor in dobro prodajal svoje slike, sedaj pa pije in riše vedno isto – gospe z otroki. Kaže več znakov duševnih bolezni – tesnobo, paranojo, ... Njegove težave izhajajo iz pretirano posesivne matere, ki mu ni dovolila poroke z ljubljeno žensko. Slednjo je nekaj let zatem srečal v parku z otrokom in od takrat mu je ostal motiv. Nato razkrije tudi svoje bolne sanje – da bi nekoč v parku umoril otroka – opazoval bi neznano gospo, ki bi se z njim igrala v parku, nato pa ustrelil.. Na koncu prizora v kavarno vstopi Uradnikova žena z otrokom, Slikar jo ustrelil, s tem sprosti svojo napetost in, kot pravi, zadihata: »Človek – mora – zadihati – slednjič že nekoč zadihati!« (Grum, 1976: 169).

Kombinacija realnega in nemogočega sveta (+)

Morda se bralcu, ki bi dramski prizor prebral prvič, ne bi zdelo, da je našel kaj nemogočega. Treba pa je poudariti, da ima Slikar izjemno natančno izdelan svoj svet s prizorom umora. Ta njegova fantazija pa naenkrat postane resničnost. Lik ne loči več med obojim, oziroma oba svetova združi in prenese umor iz namišljenega prizora v parku v realnost kavarne.

Prehajanje med smehom in grozo (+)

Sicer je pri občinstvu te drame pričakovanega malo smeha. Je pa le prisoten: pri pogovoru o Študentovi smeri študija na njegovo repliko, da študira romanistiko in filozofijo Slikar komentira, da je to dobro, saj mu tako ne bo treba nikdar ničesar vedeti. Bralcu to privabi kratkotrajen nasmešek na obraz, ki pa se v naslednjih nekaj trenutkih spremeni v čisto grozo, saj je to zadnje, kar Slikar izgovori pred usodnim strelom.

Nočni dogajalni čas (-)

Tega elementa Upornik ne upošteva, saj se prizor odvija popoldne.

Utesnjeni dogajalni prostor (++)

Dogajalni prostor prizora je kavarna, ki ne deluje utesnjeno, nam pa Slikarjeva prisotnost zbuja ta občutek. Kljub temu, da imajo dramske osebe možnost izhoda, svobode, jih utesnjuje Slikar, saj priseda od ene mize k drugi in skuša na silo pričeti pogovore z gosti. Videti je, da ga nekateri stalni gosti že poznajo, saj se presedejo drugam, ko se jim približa (Uradnik, Vojak), Slikar pa s početjem nadaljuje, kljub temu, da je veliko miz še prostih.

Osebe s telesnimi hibami in duševnimi boleznimi (+++)

Glavni protagonist in hkrati nosilec negativne zaznamovanosti je Slikar. Kaže znake alkoholizma in zanemarjenosti. Zalezuje ženske z otroki po parkih, pozimi pa *»dobi(m) katero takole v kavarni pri popoldanskem koncertu«* (Grum, 1976: 164). Njegove frustracije (tudi spolne) izhajajo iz nezdravega odnosa z mamo, ki je s čustvenim izsiljevanjem preprečila njegovo poroko in ga želela imeti vse življenje le zase. Obremenjen je tudi s krivdo in odnosom do Boga. Skuša ga ukaniti, ko ponoči ob sveči riše Upor angelov in ga krivi za to, da ljudje mučimo drug drugega. Slikar katarzo doživi šele, ko izživi svojo bolešno fantazijo in ustreli gospo z otrokom.

Odnos do smrti (+++)

Dramski prizor je poln omemb tega motiva, še bolj pa z njim povezanega motiva umora. Slikarjeva fantazija o odvzemu življenja nekomu drugemu navda njegovega sogovornika s strahom. Čeprav se Slikar kasneje izgovarja, da kljub natančni miselni sliki prizora o umoru, ki jo nariše študentu, ne razmišlja zares, da bi kaj takega storil. Nekaj trenutkov zatem pa se motiv udejanji, slikar mori in smrt nastopi kot nepričakovan preobrat prijetnega popoldneva v kavarni. Smrt Slikarju predstavlja odrešitev in izpolnitev fantazij. Ko se umor zgodi, se počuti bolje, lažje, ne več utesnjeno.

Upornik sodi med groteskne drame predvsem zaradi odnosa glavnega junaka do smrti ter njegove duševne motnje ter občutka utesnjenosti, ki ga protagonist zbuja pri drugih likih.

4.6 Slavko Grum, Dogodek v mestu Gogi (1930)

Dogodek v mestu Gogi je drama, igra v dveh dejanjih iz leta 1930 (leto objave, napisana je bila predvidoma 1–2 leti prej), navdih zanjo pa je avtor dobil med svojim delom v Bolnici za duševne bolezni na Kodeljevem v Ljubljani. Zgodba se dogaja v Gogi, mestu v katerem se nikoli nič ne zgodi, prebivalci pa ves čas pričakujejo preobrat, dogodek, spremembo. Ozračje je zatoхло, zadušljivo, osebe pa fizično ali mentalno pohabljenе, zaznamovane z dogodki iz preteklosti. Dogajanje se prične z vrnitvijo Hane, ki skozi pogovore in dogajanje razkrije, da jo je v mladosti nadlegoval someščan Prelih, zdaj pa bi rada travmo prebolela. Dogajanje pogosto povzemata sestri Tarbula in Afra, ki opazujeta mimoidoče, vesta ali pa menita, da vesta, kaj se dogaja za vrati drugih stanovanj v njuni zgradbi, čuvata temačne skrivnosti in komentirata razvoj dogodkov. Hana dobi priložnost, da se maščuje nasilnežu in na ta način doživi katarzo, preostali meščani pa skoraj razrešijo svoje težave, ko menijo, da je na sosednjem hribu požar, kar bi predstavljalo težko pričakovani dogodek, a se tudi to izkaže za pretirano in nerealno pričakovanje, tako da ponovno ostanejo nepotešeni.

Kombinacija realnega in nemogočega sveta (+++)

Sestri Tarbula in Afra opazujeta dogajanje na ulici in klepetata z mimoidočimi. Med pešci se pojavi tudi Naddavkar, ki so ga nekaj dni prej pokopali, a je videti, da mu je njegov dnevni sprehod predstavljal tako ustaljeno navado, da je niti po smrti ne namerava opustiti. To se niti Tarbuli in Afri ne zdi popolnoma nič nenavadnega. Pogovorita se z njim in ga nato obrekujeta kot vsakega povprečnega soseda.

Mrtvec torej kot popolnoma delujoče bitje vstopi v realen prizor in temu se preostali junaki ne čudijo. Pojava tega nemogočega elementa se popolnoma vključi v realen svet prizora.

Prehajanje med smehom in grozo (+++)

Za ta element po mojem mnenju poskrbijo predvsem didaskalije. Te prehajajo iz črnega humora (omemba tega, da se prav gotovo nekje nahaja kak obešenec, ki so ga že davno pozabili), prek bralčevega nasmeška ob nenavadnem prizoru sprehoda Umrlega naddavkarja do grozljivih spoznanj o življenjih prebivalcev. Smeh ni tak, kot pri komediji. Dejansko bralcu ali gledalcu nasmešek na ustnicah zamre, saj se prizor, ki naj

bi deloval smešno, lahko v trenutku spremeni. Zalotimo se tudi, da se najprej nekemu liku ali prizoru nasmejimo (npr. Gapitu in njegovi obsedenosti s plastično lutko), nato pa ugotovimo, da je vse skupaj žalostno ali bolno sprevrženo (izživljanje bolestnih spolnih fantazij).

Nočni dogajalni čas (+++)

Večina prizorov se odvije zvečer in ponoči, v okviru ene same noči se odvije glavna razpleta – Hana se sooči s Prelihom, ta jo najprej skuša napasti, ona se mu nato uspe maščevati. Zaljubljeni Klikot skuša dokazati svojo ljubezen do Hane, ko ji pomaga pri skrivanju »trupla«, za kar je noč idealen čas, saj v temi manjka prič. Ko se prične daniti, prebivalci pričakujejo *dogodek*, so pravzaprav prepričani, da se je prek noči (požar) pričel, a jim jutro razkrije resnico in jih razočara. Z jutrom se sama drama tudi zaključí.

Utesnjeni dogajalni prostor (+++)

V prejšnjem poglavju je naveden opis Goge kot mesta, iz katerega nihče ne more pobegniti. Sobe so utesnjene in »naložene druga na drugo«, ulice pa dovolj ozke, da je z enega balkona možen pregled nad skoraj vsem mestom.

Osebe s telesnimi hibami in duševnimi boleznimi (+++)

Tukaj nam Grum postreže s pravo paletto protagonistov, ki tako ali drugače izstopajo. Julio Gapit je duševno bolan in večere preživlja v družbi lutke Gizele, katero oblači, ljubimka, pije z njo vino, ... Teobald je grbavec, ki sanja o igralski karieri, travmatiziran, ker ga je zavrгла lastna mati. Mirna žena ves čas negibno sedi v svojem naslanjaču in daje vtis, da je umrla. Klef šepa, iz njegove reakcije na pogovor s Tarbulo in Afro pa lahko sklepamo celo na njegovo nagnjenost k pedofiliji. Hana je čustveno pohabljená, zaradi zlorabe v otroštvu travmatizirana in s popačenimi predstavami o spolnosti.

Osebe v tej Grumovi groteski so zaznamovane s telesnimi ali duševnimi hibami, sam pa jih opiše tudi takole: »Vobče dojmijo vse osebe nenaravno, le od časa do časa jih oživi skrit mehanizem, sicer pa so kot mrtve lutke porazstavljene po sobah.« (Grum, 1976: 181).

Zanimiva in nenavadna je tudi izbira osebnih imen prebivalcev Goge. Tarbula, Afra, Teobald ipd. niso običajna slovenska imena. Že s tem poimenovanjem so osebe izpostavljene in označene.

Odnos do smrti (+++)

»Navidezna« smrt Preliha predstavlja katarzo junakinji Hani, hkrati pa nezavedno predstavlja tudi dogodek, ki ga preostale osebe nestrpno pričakujejo, torej je smrt sam vrh drame. Kljub temu, da Prelih ne umre zares, to Hane ne ovira. Dovolj ji je, da je nekaj časa menila, da je mrtve, s čimer je dosegla spravo s svojo preteklostjo. »Smrt« v Grumovi drami pa je prav absurdno nedokončna, saj se mrtvi »prebudi«, prebivalci mesta pa slutijo, da se je dogodek zgodil, a ostanejo nepotešeni, saj nikoli ne izvejo za nočno dogajanje v Hanini sobi, posledic (trupla), ki bi jih prepričale o kakršnemkoli dogodku pa tudi ni. Ostane jim le neka napetost in slutnja o morebitnem dogajanju, konkretna oprijemljiva sprememba, ki si je želijo, da bi razbila zadušljivo ozračje mesta, pa se ne zgodi.

Groteskna je že v uvodnih didaskalijah zapisana flegmatična opomba, da *gotovo* nekje visi kak pozabljen obešenec, kot da je kaj takega povsem običajno za vsako poslopje. Prav tako je sproščeno pohajkovanje mrtvega Naddavkarja po mestu in njegov pogovor s sosedama, katerima se ne zdi njegova pojava nič bolj nenavadna kot pred tednom dni, ko je bil še živ, groteskno, nemogoče in absurdno.

Dogodek v mestu Gogi dosledno upošteva kriterije grotesknosti, kar pa lahko pripišemo tudi temu, da je to delo pomagalo oblikovati mentalno sliko o tem, kaj je groteska veliki večini sodobne slovenske populacije. Iz tega sledi, da so bili najbrž (hote ali nehote) tudi kriteriji grotesknosti izbrani tako, da se skladajo z vsebino in obliko Grumovega najbolj znanega dela.

Grumov *Dogodek v mestu Gogi*, zgleden primer slovenske groteske, vsebuje večino izpostavljenih elementov groteske, prek katerih obravnavamo dela. Sledi še primerjava vseh dram glede na izpostavljene elemente.

5. Izsledki

Drame slovenskih avtorjev z začetka 20. stoletja se med seboj vsebinsko precej razlikujejo. Elementi groteske, ki naj bi jim bili skupni, se pojavljajo v različnih obsegih. V tabeli so navedena dela, ob njih pa oznake pod posameznim elementom (nič, malo, nekaj ali veliko nekih pojavitev (-, +, ++, +++)).

Opazimo, da ne vsebujejo vse drame vseh elementov. Pričakovali smo, da se bo pojavnost spreminjala skozi leta. Pravzaprav bi lahko rekli, da so se elementi pri Grumovem *Dogodku v mestu Gogi* akumulirali in razvili v polnosti. Za to lahko okrivimo razvoj žanra, lahko pa gledamo obratno in definicijo žanra pripišemo našemu opazovanju tega najbolj znanega primerka slovenske groteske, po katerem smo povzeli *model slovenske groteske*⁴.

Če primerjamo med seboj vse drame, vidimo, da se najpogosteje pojavljajo osebe s telesnimi hibami in duševnimi boleznimi, odnos do smrti in utesnjeni dogajalni prostor, najmanjkrat pa se pojavljata prehajanje med smehom in grozo ter nočni dogajalni čas. Groteske se med seboj prekrivajo v večini elementov. Vse groteske imajo vsaj tri skupne elemente, torej jih lahko po naših kriterijih tudi umestimo v skupno kategorijo groteske ter hkrati ovržemo možnost izbire besedil na podlagi družinske podobnosti (ki bi se potrdila, če npr. dve groteski ne bi imeli nobenega prekrivnega elementa).

Skladno s Kayserjevo tezo o stopnjevanju grotesknosti lahko ugotovimo, da gre tudi pri izbranih slovenskih besedilih za različne nivoje, stopnje, do katere mere je drama groteskna. Povedano krajše, glede na število najdenih elementov je najbolj groteskna drama *Dogodek v mestu Gogi*, najmanj + pa si prislužijo *Berači*. Med izidom slednje in *Dogodka* je minilo 13 let, zato lahko tudi sklepamo, da se je v tem času žanr v slovenski literaturi dodatno razvil in izpopolnil.

Korpus besedil in izbira skupnih elementov sta seveda premalo obsežna za podrobnejšo analizo. Povsem verjetno je, da bi bili rezultati ob upoštevanju več besedil drugačni. Dejstvo pa je, da že s tem, ko izberemo neko besedilo za analizo in ga določimo, da sodi

⁴ Slednje je mišljeno kot opomba ali oznaka za osebno rabo pri izdelavi diplomskega dela in ne kot kakšno strokovno utemeljeno poimenovanje.

v kategorijo groteske, njegove vsebinske in strukturne poteze jemljemo drugače, jih umeščamo v kalup in tako ali drugače nehote prilagajamo naši analizi.

Literatura ni matematika in če se še tako trudimo za objektivni pristop k neki raziskavi zaključki ne bodo nikoli tako objektivni in jasni, kot dejstvo, da je 2 manjše od 3. Lastnega pogleda na neko literarno delo pač ne moremo zanemariti, pa če se še tako trudimo. Med branjem ga dojemamo vsak drugače, še posebej pa to velja za dramska besedila, ki jih imamo možnost spremljati tudi v gledališču.

Groteska je žanr, ki želi presenetiti, ki pušča stvari nedokončane, odprte, ki se igra s čustvi bralca in, kar je njen čar, ničesar ne razloži. Razlago si poiščemo sami, nihče pa ne more ugotoviti, ali je prava ali napačna.

Izsledke smo za lažjo predstavbo ponazorili še z grafikonom in tabelo.

V tabeli je s prej uvedenimi oznakami -, +, ++ in +++ prikazana pogostost pojavljanja nekega elementa. V grafikonu smo grafične oznake zamenjali s številčnimi vrednostmi po kriteriju:

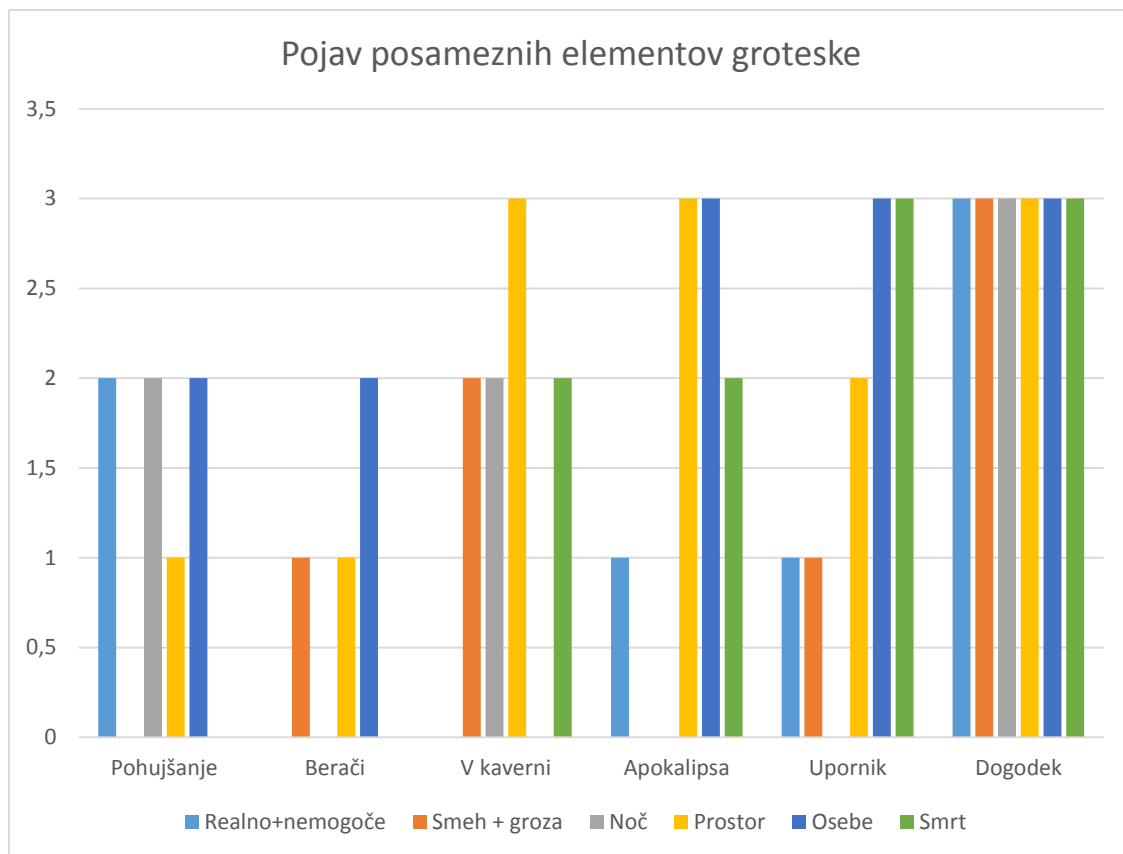
0: Element se v groteski ne pojavi.

1: Element se v groteski pojavi v manjši meri ali le enkrat ali je težje prepoznaven.

2: Element je v groteski prisoten na več mestih, delno ali v celoti v groteskni obliki in je srednje prepoznaven.

3: Element se v groteski pojavlja pogosto, je v celoti v groteskni obliki in je lahko prepoznaven.

	Realno+nemogoče	Smeh+groza	Noč	Prostor	Osebe	Smrt
Pohujšanje v dolini Šentflorjanski	++	-	++	+	++	-
Berači	-	+	-	+	++	-
V kaverni	-	++	++	+++	-	++
Apokalipsa	+	-	-	+++	+++	++
Upornik	+	+	-	++	+++	+++
Dogodek v mestu Gogi	+++	+++	+++	+++	+++	+++



6. Zaključek

Slovenske dramske groteske med leti 1907 in 1930 se med seboj krepko razlikujejo. To tudi potrjuje vse uvodne trditve o obsežnosti pojma groteske, ki se kasneje razložijo še v med seboj različnih teorijah Bahtina, Thomsona in Kayserja. Na podlagi njihovih ugotovitev in prebiranja dram, ki sodijo v grotesko (bodisi so tako opredeljene v podnaslovu, ali pa jih je kateri od literarnih teoretikov umestil v to kategorijo) smo izluščili nekaj elementov, ki bi lahko bili temeljni gradniki groteske. Po analizi smo ugotovili, da se število grotesknih elementov med dramami močno razlikuje, lahko pa vidimo, da se z leti stopnjuje. Nekako do izida *Dogodka v mestu Gogi* se je vzpostavil nekakšen model slovenske groteske, ali pa so se vsaj pojavili tipični predstavniki groteske, pri katerih lahko prepoznamo skupne elemente. Glede na to, da se vsa obravnavana dela v naši raziskavi med seboj skladajo v vsaj treh kategorijah, lahko ovržemo domnevo, da so v kategorijo groteske umeščena le na podlagi družinske podobnosti. Ker pa družinska podobnost pogosto nastopa pri razlagah pojmov, ki sodijo v obsežnejše kategorije (Wittgenstein jo npr. razlaga na primeru igre, ki obsega veliko število pripadnikov kategorije, ki so zelo raznoliki), si tudi v primeru groteske, ki je zelo obsežen pojem, upam trditi, da koncept družinske podobnosti ni zanemarljiv in bi se morda pokazal za dejanski »vezni element« besedil, ki sodijo v to kategorijo, če bi seveda obravnavali večji korpus besedil.

V primeru prihodnjih obravnav podobne teme, bi bilo smiselno podrobneje raziskati grotesken odnos do smrti, ki ga gojijo posamezni liki, saj se pri naši analizi slednje izkaže kot najpogostejše zastopan element grotesknih dram.

7. Literatura

Arturo Ansón: *Evolución estilística* (1996).

<http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Evolucion.html>.

Angélica Arreola Medina: *La representación de la noche en la actual narrativa mexicana (1960-1990)* (1996).

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_010.pdf

Mihail Mihajlovič Bahtin: *Ustvarjanje François Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2008.

Ivan Cankar: *Zbrano delo IV*. Ur. France Bernik et. al. Ljubljana: DZS, 1967.

Vojko Černelč: Ivan Cankar: *Pohujšanje v dolini šentflorjanski (grotesknost v farsu)*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1957.

García Adánez, Isabel: *Lo grotesco en el Quijote y la novela como cuerpo grotesco*.
http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_35.pdf

Alenka Goljevšček: *Od A(brama) do Ž(upančiča). Vsebine 765 dram slovenskih avtorjev*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2011.

Slavko Grum: *Zbrano delo II*. Ur. Lado Kralj. Ljubljana: DZS, 1976.

Taras Kermauner: *Besede in dogodek. Študije o slovenski tragediji in groteski*. Ljubljana: Slovenska matica, 1978.

Jože Koruza: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač, 1997.

Aleksander Skaza: *Groteska v literaturi. Jezik in slovstvo*, 1977/78.

Barbara Sušec Michieli, et. al.: *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: ZRC, 2007.

Jola Škulj: *Vprašanje grotesknega. Ob knjigi Mihaila Bahtina Stvaralaštvo Fransoa Rablea. Primerjalna književnost*, letnik 2, št. 1, 1979. http://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/article/viewFile/3129/2849

G. R. Tamarin: *Teorija groteske*. Sarajevo: Svjetlost, 1962.

Ludwig Wittgenstein: *Filozofske raziskave*. Ljubljana: Krtina, 2014.

Franc Zdravec: *Satira in groteska v slovenski literaturi : študije o slovenski književnosti*. Murska Sobota: Franc-Franc, 2010.

Franc Zdravec (ur.): *Upornik. Slovenska ekspresionistična enodejanka in prizori*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1966.

VIRI SLIK

Slika 1: Francisco Goya: Saturn požira svojega sina.
http://temasycomentariosartepaeg.blogspot.si/p/blog-page_914.html

Podpisana ALENKA VASIĆ izjavljam, da sem diplomsko delo z naslovom *Dramska groteska v besedilih slovenskih avtorjev v začetku 20. stoletja* napisala sama in le z navedenimi pripomočki ter da so vsa mesta v besedilu, ki druga dela navajajo dobesedno ali jih smiselno povzemajo, jasno označena kot prevzeta mesta z navedbo vira.

V Ljubljani, 19. 07. 2016

PODPIS: